

# Hereinspaziert, Manage frei!

## »Der Clown zwischen Manege und Psychomotorik«

Die Geschichte des Clowns ist so alt wie die Menschheit selbst. Jeder kennt aus Erzählungen oder Märchen den Narren, den Tölpel oder den Dummkopf. Sebastian Brant schrieb schon 1494 in seinem Buch »Das Narrenschiff« von typischen menschlichen Fehlverhalten wie Schwätzerei oder Ehebruch, aber auch unterhaltsame Schilderungen von Habsucht und Laster, und er hält Eigenheiten kritisch, satirisch den Spiegel vor (Brant 1494).

Die Figur des Clowns bildet sich aus der Zanni einer venetischen Dialektform von italienisch Gianni, Diminutiv von Giovanni, ein Überbegriff für verschiedene Dienerfiguren ebendieser Theaterform. Der Begriff leitet sich außer vom Vornamen, der in den Tälern der Provinz Bergamo sehr verbreitet war und durch die Landflucht der Bauern, die in die Großstädte Venedig, Genua und Neapel zogen und diesen damit verbreiteten, auch von den Sanniones, den römischen Grimassenschneidern, ab (Mehner 2003).

Die ersten großen Vorläufer der heutigen Clowns waren die Pantomime-Künstler Jean-Gaspard Debureau mit seiner Nummer »Der Arzt« und Joseph Grimaldi, der den modernen Clown mit dem geschminkten Gesicht Anfang des 19. Jahrhunderts in London entwickelte, der aber noch nicht im Zusammenhang mit dem Zirkus, sondern mit der englischen Pantomime stand (Kisch 1969).

Die Hauptaufgabe eines Clowns besteht meiner Meinung nach darin, Menschen zum Lachen zu bringen. Der Zirkusclown ist nicht der Spezialist unter den Artisten, er ist der Allrounder. Meist besitzt er Fähigkeiten wie Jonglieren, Balancieren, Äquilibristik, vielleicht spielt er ein Instrument oder ist im Bereich der Akrobatik bewandert. Auf jeden Fall zeichnen ihn eine deutliche Körpersprache und ein gutes Körpergefühl aus. Ein guter Clown sollte in der Lage sein, Grenzen zu übertreten und ein Gespür für Situationskomik zu haben.

### Auf der Suche nach dem inneren Clown

Vor der Erarbeitung einer Clown-Darbietung, empfehle ich, diese Figur genau zu beobachten, sich sozusagen in die Figur hinein zu spüren und folgende Fragen zu beantworten: Was zeichnet diese Figur besonders aus? Was ist unterhaltsam an dieser Figur? Wo kann man komödiantisch agieren? Wieviel Potenzial hat so eine Figur, glaubhaft »lustig« zu sein?

Die Verkleidung des typischen Clowns besteht aus verschiedenen Elementen. Er trägt meist zu große und zu bunte Kleidung, dazu gehören eine Perücke und eine rote Nase. Häufig wird durch Größenkontraste wie zu große Schuhe und Miniaturinstrumente eine komische Unangemessenheit heraus-

gestellt. Besonders ist auch das geschminkte Gesicht, das je nach Typ variiert (Kramer 1986).

Gerade introvertierte und zurückhaltende Personen finden im Schutz der Maske des Clowns ihre Rolle. In Abbildung 1 ist nicht »Maik« zu sehen, sondern eine andere Person, diese Figur ziehe ich mit dem Kostüm und der Schminke an. Ich fühle mich dann in den Charakter der Figur ein und lege diese nach getaner Arbeit wieder ab – das ist spannend zu sehen und zu erleben: Es ändert sich die Körperhaltung, Mimik und das Wesen.

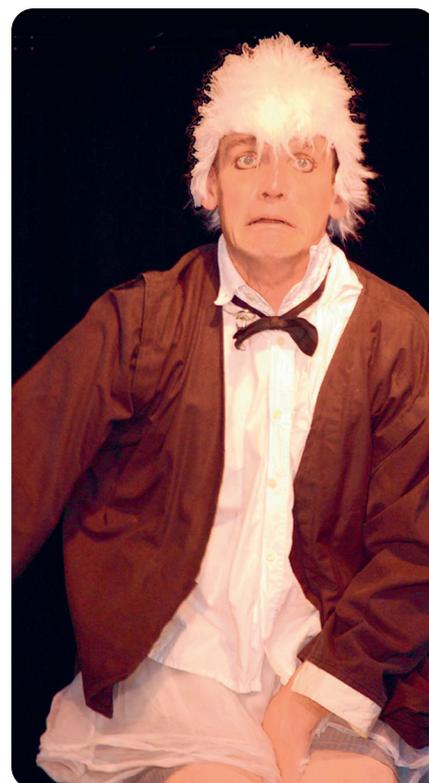


Abb. 1: Im Schutz der Maske des Clowns

Ist die Figur über viele Jahre verinnerlicht und kennt man seine Wirkung auf das Publikum, ist es möglich, dass der Clown sein Aussehen minimalisiert. Er kann ohne den Prozess des Eintauchens die Rolle spielen, dann reicht oft die symbolisch rote Nase und das Spiel kann beginnen (Abb. 2).

In der psychomotorischen Arbeit ist dieses Phänomen des Eintauchens in die Figur ein starkes Mittel der Selbstwirksamkeitserfahrung: Wenn es mir gelingt, die Figur nicht nur anzuziehen, sondern zum Leben zu erwecken, erweitert das meine Handlungskompetenz und gleichzeitig stärkt es mein Selbstwertgefühl.

### Meine Verwandlung vom Dirigenten zum Clown

In meiner Comedy-Darbietung habe ich die Figur eines klassischen Dirigenten gewählt. Diese Person ist in meiner Wahrnehmung glaubhaft und seriös, ein Dirigent macht keinen Klamauk oder Schabernack. Er ist grundsätzlich anders als ich es bin. Für mich ein Beweggrund, dieser Persönlichkeit Leben einzuhauchen.

Als erstes habe ich mir Gedanken gemacht: Wie würde ein Dirigent nicht sein? Ich habe unverschämt patschend mit offenem Mund Kaugummi gekaut

und den Kaugummi dann irgendwo in mein Notenbuch geklebt. Des Weiteren hat mein Dirigent während seiner Darbietung gierig Hamburger gegessen, genau das würde wahrscheinlich kein seriöser Dirigent in aller Öffentlichkeit während seiner Arbeit tun.

Auch mein Anzug war viel zu groß, die Ärmel konnte man abfetzen, die Hosentaschen waren riesig, weil ich Platz brauchte für die unterschiedlichsten Utensilien. Die Perücke war eher Fell statt Haare, aber dafür wild (Abb. 1).

Meine Rolle in dieser Darbietung war »oberlehrerhaft« und bestimmend, aber gleichzeitig eher tollpatschig und hilflos. Der Dirigent ist ein Künstler, ein Musiker, ein Freigeist. Er kann kreativ sein, aber was er nicht kann: einen Notenständer aufbauen. In seiner Hilflosigkeit holt er sich spontan Hilfe aus dem Publikum. Diese Person muss den Notenständer für den Musiker aufbauen, aber unter seiner Anleitung. Der Dirigent vermittelt der Person Zeitdruck und ist genervt, wie lange sie dafür benötigt.

Eine schwierige Situation für den Clown, wenn das Publikum nicht involviert ist. Das bedeutet eine Gradwanderung zwischen Unterhaltung und Vorführen. An dieser Stelle in der Darbietung liegt die Kunst darin, den Ak-

teur nicht als den »dummen Hans« dastehen zu lassen.

Nach dem Aufbau des Notenständers bedankt sich der Dirigent bei der Person und verweist sie unter Applaus auf ihren Platz. Jetzt legt der Dirigent sein Notenbuch in den Notenständer, aber das nächste Missgeschick wartet schon auf seinen Anfang: Das gesamte Notenmaterial fällt aus dem Notenbuch. Das sind kleine Gags, um den Spannungsbogen zu halten. Die Notenblätter sammelt der Dirigent genervt ein und bindet das Material grob zusammen.

Jetzt beginnt der Hauptteil der Darbietung. Dafür erhalten alle Gäste im Raum Pappklatschen. Der Dirigent weist die Gäste im Umgang mit den Pappklatschen ein. Es fühlt sich an, als ob er ein Orchester ordnet und sortiert. Er gibt dem Publikum Anweisungen, die eher wie Befehle wirken, und es zeigt sich an dieser Stelle schon, wer hier die Hauptperson in diesem Stück ist.

Das Publikum wird in drei Gruppen geteilt und jede einzelne Gruppe bekommt eine eigene Aufgabe. Die erste Gruppe klatscht auf Kommando des Dirigenten einmal. Das wird er wiederholen, bis alle in dieser Gruppe gleichmäßig auf den Punkt klatschen können. Das Komödiantische ist dabei, sehr ernst und genervt zu wirken. Nicht nur exakt, sondern perfektionistisch muss diese Stelle wirken. Aktionen zum Klatscheinsatz werden ange täuscht, um damit falsche Reaktionen des Publikums zu provozieren. Mit solchen kleinen Einlagen wirkt das Stück lebendig und unterhaltsam.

Ist diese Gruppe sicher, erhält die zweite Gruppe ihre Aufgabe. Sie müssen viermal im Takt hintereinander klatschen, erfahrungsgemäß geht das relativ schnell, weil die Gruppe aus den Fehlern der ersten Gruppe gelernt hat. Der dritte Block muss einen Rhythmus von eins – zwei, Pause, eins – zwei aufnehmen.



Abb. 2: Die symbolische Nase des Clowns (Foto: Tommy Kretzschmar)

Nun verbindet der Dirigent die drei Gruppen und das Publikum stellt fest, dass die Verbindung der drei Gruppen den Rhythmus eines Wiener Walzer ergibt. Genau den unterlegt der Dirigent mit Musik und das Publikum klatscht zusammen »An der schönen blauen Donau«. Das Ende und der Höhepunkt ist, dass die Musik immer schneller spielt und im Chaos endet; das Publikum kommt nicht mehr hinterher und der Clown bricht an dieser Stelle ab und beendet die Zusammenarbeit mit dem Publikum. Jedoch lässt sich der Dirigent für sein Glanzstück der Unterhaltungskunst feiern und verlässt den Saal.

Der besondere Anspruch einer solchen Darbietung ist unweigerlich die Arbeit mit dem Publikum, die an dieser Stelle nicht berechenbar ist. Jahrelange Erfahrung mit dem Publikum macht so eine Darbietung erst möglich.

Schnell erkennt der Clown, mit wem man arbeiten kann und wen man lieber meiden sollte. Es kann schon vorkommen, dass es Personen aus dem Publikum gibt, die die Rolle des Dirigenten übernehmen wollen oder die überhaupt nicht mitmachen wollen und eine Zusammenarbeit komplett ablehnen. Da ist die hohe Kunst der Situationskomik vom Clown gefragt.

In Zirkusprojekten kann ich den TeilnehmerInnen meine Selbstwirksamkeitserfahrung als Artist und die Wirkung auf Zuschauer gut vermitteln. Es spielt für mich heutzutage der professionelle Leistungsgedanke als Artist keine Rolle mehr, sondern die Freude am Spiel. Ich bin begeistert, wie TeilnehmerInnen in die Projekte eintauchen und wie jeder seine Rolle findet. Die rote Nase begeisterte mich, mein Kind und ich hoffe auch meine Enkel.



## Literatur

- Brant, S. (1494): Das Narrenschiff. Marix, Wiesbaden
- Kisch, E. E. (1969): »Pierrot, der Totschläger«. In: Uhse, B., Kisch, G. (Hrsg.): Gesammelte Werke. Prager Pitaval. Späte Reportagen. Aufbau-Verlag, Berlin / Weimar, 240–244
- Kramer, M. (1986): Pantomime und Clownerie. Geschichte der Clownerie von der Commedia dell'Arte bis zu den Festivals of Fools. Burckhardt-Lietz Verlag, Offenbach
- Mehnert, H. (2003): Commedia dell'arte. Reclam, Stuttgart



## Kontakt

**Maik Kretzschmar**  
maik.kretzschmar@soziales-  
bildungszentrum.de

DOI 10.2378 / mot2020.art36d

### Liebe Abonentinnen und Abonnenten,

der Bezugspreis der *motorik* wird ab Heft 1 des kommenden Jahres für Nicht-Private/Institutionen und Buchhandlungen geringfügig angehoben (neuer Preis für das Jahresabonnement € 67,-), der Abonnementpreis für Privatkunden bleibt bei € 54,-, jeweils zzgl. Versandkosten.

Als besonderen Service bieten wir eine kostenlose Online-Recherche in den Volltexten aller Fachbeiträge der *motorik* an, die seit Heft 1/2013 erschienen sind. AbonnentInnen können diese Beiträge darüber hinaus als zitierfähige PDF-Datei kostenlos aufrufen und herunterladen. Nutzen Sie unser Online-Angebot unter [www.reinhardt-journals.de](http://www.reinhardt-journals.de)

Ihr Ernst Reinhardt Verlag